érudit
www.erudit.org

Article

« L'incohérence de l'incohérence. Les rapports troubles du révélé et du rationnel textuel »

Isabelle Doucet

Québec français, n° 135, 2004, p. 49-51.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/55547ac

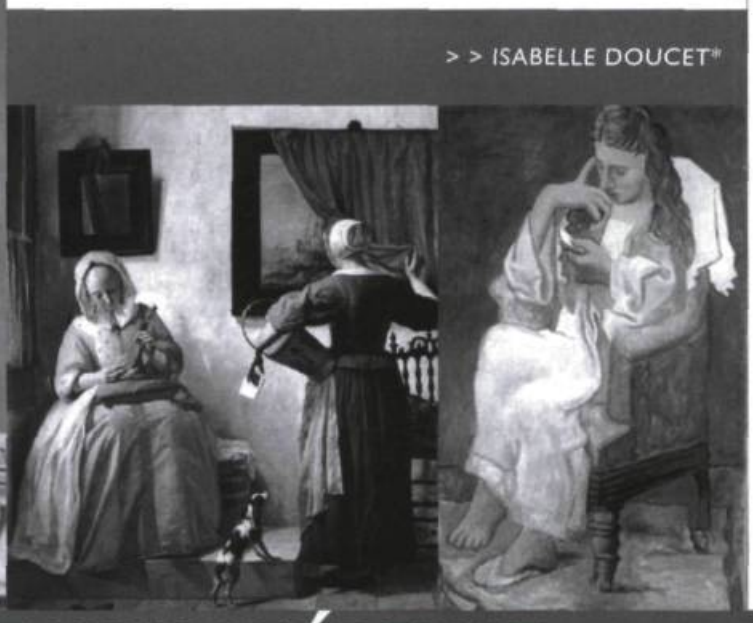
Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 November 2015 06:26



> > ISABELLE DOUCET*

L'INCOHÉRENCE DE L'INCOHÉRENCE

[LES RAPPORTS TROUBLES DU RÉVÉLÉ ET DU RATIONNEL TEXTUEL]

Depuis qu'Umberto Eco a décrit, dans *Lector in fabula*, la lecture des textes narratifs comme un processus de coopération interprétative, les théoriciens de la lecture ne doutent plus que la lecture soit une activité créatrice, ou plutôt re-créatrice de l'œuvre d'art que représente un ouvrage littéraire. Aucun texte ne peut s'interpréter en vertu d'un sens préautorisé, stable et défini ; il évolue, au contraire, à l'intérieur d'une sphère potentiellement infinie d'interprétations possibles. Le langage déborde toujours de son sens littéral. « Ce qui existe d'abord, c'est le texte, et rien que lui », affirme d'ailleurs Todorov, c'est « en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire[1] ». L'acte de lecture, par conséquent, fonde (ou cofonde avec l'écrivain) un monde fictionnel. Cofonder un univers romanesque suppose que le lecteur sache agencer différentes dimensions du texte (les structures narratives et temporelles, les thématiques, la trame événementielle, le point de vue à partir duquel se raconte l'histoire, les personnages, etc.) de façon à se figurer l'univers imaginaire présenté. Cet acte suppose également que le récepteur puisse utiliser ses savoirs, ses intérêts, ses présupposés, en bref l'expérience personnelle qu'il a du langage et du monde, pour conférer au texte une plus-value de sens.

Toute théorie de la lecture représente une tentative d'éclairer ce processus insaisissable que constitue la reconstruction d'un univers imaginaire. À lire « La lecture comme construction » de Tzvetan Todorov, on pourrait en venir à considérer certaines autres théories (une méthode critique d'allégeance structuraliste comme la narratologie par exemple) comme des « théories-de-la-lecture-qui-s'ignorent », puisqu'elles s'attardent fréquemment à décrire les figures de la lecture (ou du lecteur) qui s'inscrivent à l'intérieur des textes. Gerald Prince, en particulier, dans « Introduction à l'étude du narrataire[2] », propose un modèle qui permet d'éduquer le regard du lecteur en ce sens. L'analyse d'un chapitre du *Livre noir* d'Orhan Pamuk intitulé « Le baiser[3] » devrait nous permettre d'exemplifier les conceptions de Prince et de Todorov tout en nous donnant l'occasion de soulever certains problèmes inhérents à la reconstruction d'un univers fictionnel instable ou ambigu.

Le narrataire comme construction

C'est avec les travaux de Gerald Prince que l'étude de la figure du narrataire a acquis, en narratologie, une valeur semblable à l'étude du narrateur. « Toute narration, explique Prince, présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins un) narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse[4] ». Le narrataire et le narrateur sont des créatures fictives, qui ne doivent pas être confondues avec les notions plus ou moins analogues de récepteur ou de lecteur empirique (qui sont des entités réelles, et, ce faisant, imprévisibles puisqu'il n'est pas possible d'anticiper ou de contrôler intégralement leurs interprétations), de lecteur virtuel (qui constitue, *grosso modo*, l'image du public en fonction duquel un auteur écrit), de lecteur idéal (celui qui « comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre [des mots de l'écrivain], la plus subtile de ses intentions[5] », ou, pour dire autrement, le lecteur que tout auteur rêve d'avoir). La présence du narrataire,

quoique souvent bien discrète, est toujours signifiée dans le discours du narrateur et se détecte à partir des signaux qu'envoie le narrateur à l'adresse de son destinataire[6].

Le processus de caractérisation du narrataire relève par conséquent d'un acte de construction, qui s'articule à partir d'une grille d'interprétation, d'un mode d'emploi conçu afin de mettre en relief un effet de lecture. L'étude du narrataire, telle que Prince la présente, ne semble être rien d'autre qu'une manière de rendre le lecteur plus attentif à décrypter les signes qui révèlent la présence de l'instance réceptrice d'un récit. Si Todorov souligne explicitement l'importance de l'acte de lecture dans l'élaboration d'un monde fictionnel (et de la situation de communication fictive instigatrice du récit), la conception de Prince fait apparaître en creux ce processus. Sa vision immanente du texte prend essentiellement appui sur l'observation de structures narratives, mais ne nous y trompons pas : la lecture représentée dans la fiction ne se détecte qu'à travers la lecture réalisée. Le « lecteur [...] construit l'univers imaginaire [du récit] à partir de ses informations à lui[7] » ; c'est en se mettant à la recherche de ces informations qu'il pourra peu à peu se figurer le portrait d'un narrataire spécifique différent de ce que Prince appelle le narrataire degré zéro[8], concept arbitraire requis comme point de référence pour une telle étude. Ces deux théories, et à tout prendre l'acte de reconstruction lui-même, se soumettent au caractère plus ou moins explicite des signes textuels qui permettent l'interprétation. Selon l'occurrence plus ou moins fréquente des signes, le portrait obtenu apparaîtra précis ou, au contraire, équivoque.

Constructions instables

Sans pouvoir affirmer que le lecteur manque de matériaux pour concevoir l'univers imaginaire du « Baiser », il faut tout de même constater qu'il se bute à certaines ambiguïtés. D'où provient l'impression d'incohérence qui émane du texte ? Pourquoi le récepteur réel a-t-il peine à donner un sens aux contradictions qui s'immiscent dans le discours du narrateur ? L'affaire est à la fois plus compliquée et plus simple qu'elle ne semble. Tout se passe comme si le narrateur démolissait systématiquement les constructions du lecteur. Deux types d'incohérences ressortent, entre autres, du récit.

L'une d'elles paraît être de nature temporelle. Précisons d'abord que « Le baiser » constitue un chapitre relativement indépendant à l'intérieur du *Livre noir*, qui relate les tribulations de Galip, un jeune avocat turc, à la recherche de Ruya, sa femme, qui a laissé une lettre mystérieuse en disparaissant. C'est en fouillant dans ses propres souvenirs et dans le passé militant de Ruya qu'il entretient l'espoir de trouver les indices nécessaires à sa quête. Cette recherche l'amène à relire les écrits de son oncle Djélâl, le demi-frère de sa femme, qui semble également avoir disparu. C'est, de toute évidence, l'une des chroniques de l'oncle journaliste que restitue le chapitre en question. Le narrateur (que l'on pourrait, conséquemment, identifier sous les traits de l'oncle Djélâl) entame son récit avec une affirmation d'ordre temporel, qu'il contredira presque aussitôt ; « *[il] y a une semaine*, quelqu'un m'a chargé de te transmettre ses amitiés[9] ». Une digression sur les désagréments de devoir signifier à sa propre épouse la sympathie d'autres hommes sert de prélude au démenti du narrateur : « Les lecteurs qui savent que je suis célibataire, que je n'ai jamais été marié et que je ne pourrais jamais me marier puisque je suis journaliste, ont dû comprendre que j'ai cherché à les dérouter dès ma première phrase. Qui peut bien être ce " toi " à qui je m'adressais[10] ». Cette négation, qui vise avant tout à effacer du cadre narratif l'énigmatique figure féminine, rend caduque l'information temporelle. Personne n'aurait alors chargé le narrateur de transmettre des politesses à son épouse puisque cette femme n'existe pas. Le journaliste poursuit ensuite le récit en évoquant son passé de jeune homme. « *Après tant d'années*, au moment où votre chroniqueur se tourne vers le temps perdu, à la recherche d'une branche pour s'y accrocher dans son insomnie, il se souvient d'une journée terrible qu'il a vécue dans les rues d'Istanbul[11] ». Un baiser de cinéma lui donna alors une telle envie d'embrasser une femme qu'il ne pourra effacer ce baiser de sa mémoire ; il aura « sans cesse sous les yeux les lèvres de ces acteurs (Joan Bennett et Dan Duryea)[12] ». Les noms de ces deux acteurs de films noirs américains permettent de situer l'action de ce récit rétrospectif après 1944 ou 1945[13]. Le souvenir du narrateur remonte probablement aux années 1950 ou 1960 puisqu'il affirme avoir suivi ce policier dans l'une des plus vieilles salles de la ville et que ce film était « peut-être encore plus vieux que [cette] salle[14] » (en supposant que le cinéma dont parle le narrateur n'était pas d'une bien grande vétusté à l'époque). Lorsque resurgit abruptement, au dernier paragraphe du chapitre, la deuxième personne du singulier, c'est-à-dire l'épouse des premières lignes du récit, deux époques, le passé de jeune homme et le présent de journaliste de Djélâl, se superposent comme dans un fondu enchaîné. Dans sa recherche de lèvres disponibles à embrasser, le narrateur s'arrête dans une crémerie, où il rencontre l'un de ses vieux copains. « Tout en plongeant ma cuiller dans le blanc-manger que j'ai toujours préféré sans sucre, écrit-il, je lui racontai que j'étais marié depuis longtemps, que je gagnais beaucoup d'argent, que *tu* m'attendais à la maison[15] ». Non seulement le narrateur fait revenir sa prétendue épouse dans le champ de considération du lecteur, mais il semble faire du même coup bondir l'histoire deux ou trois décennies en avant.

Un problème se profile toutefois et il est de taille : rien dans le texte ne permet de conclure *hors de tout doute* qu'un saut temporel s'effectue. Il y a lieu de se demander si vraiment le lecteur assiste à un glissement temporel ou s'il ne se prend pas dans les pièges que lui tend sa propre vision de la fiction. Si le lecteur prend pour acquis que le texte du premier paragraphe du chapitre ne constitue qu'un tissu de faussetés, rien ne confirme, en effet, qu'il y ait mouvement temporel dans le dernier paragraphe. La réitération du « tu » ne pourrait être qu'une répétition destinée à le déstabiliser, sans plus. Par ailleurs, il n'y a de problème temporel que si l'on identifie l'épisode du début (« quelqu'un m'a chargé de te transmettre ses amitiés[16] ») avec celui de la fin (« [Mon ancien copain] m'a chargé de te transmettre ses respectueux hommages[17] »), ce qui est possible, mais il s'agit tout de même d'une interprétation que le texte ne contraint pas formellement.

Il apparaît donc difficile d'adhérer de façon certaine à quelque hypothèse de lecture que ce soit à propos de la temporalité du texte. Les questions relatives à la narration, et plus précisément au rôle que jouent le narrateur et son narrataire dans la fiction, ne semblent pas moins ardues à trancher : le narrateur est-il marié ou célibataire ? Est-ce le public de Djélâl ou sa prétendue femme qui est le véritable destinataire du récit ? Ce récit est-il une chronique journalistique, un récit autobiographique ou une lettre personnelle qu'écrirait le narrateur à sa femme ? Qu'est-ce qui pourrait faire en sorte que le narrateur confonde ces différents genres d'écrits ? Le « toi » du premier paragraphe porte à croire, et la mystification repose essentiellement là-dessus, que le destinataire de la fiction n'est nulle autre que la légitime du narrateur, « cette infortunée créature que l'on désigne sous le nom de " femme au foyer ", [qui] ne rencontre jamais d'autres hommes que son mari, si lassant[18] », et qui, par conséquent, serait naturellement portée à s'émouvoir de l'attention que lui accordent d'autres hommes. L'abondance des commentaires (ou des sentences, pour reprendre les termes de Todorov) qu'ajoute le narrateur à son propos indique toutefois qu'il

pourrait tout aussi bien s'adresser à quelqu'un d'autre que sa femme, un homme par exemple (surtout lorsqu'il affime : « À mon avis, un mari intelligent doit toujours oublier les amitiés que d'autres hommes le prient de transmettre à sa femme[19] » ou encore « Au bon vieux temps, les hommes bien élevés ne pouvaient transmettre l'assurance de leurs respect qu'à tout un gynécée, dépourvu de personnalité. Ils étaient bien plus sûrs les tramways à compartiment pour dames de ces temps-là…[20] »). Le narrateur aurait-il donc plus d'un narrataire ? Le texte n'accorde que de faibles indices pour appuyer cette construction. Le ton du récit, qui passe de celui qu'utiliserait un époux écrivant à sa « tendre moitié » à celui, moins intime et plus « sentencieux », du chroniqueur tend à rendre le dilemme encore plus saillant. Le démenti du narrateur (« Les lecteurs qui savent que je suis célibataire [...] ont dû comprendre que j'ai cherché à les dérouter dès ma première phrase ») peut éclairer le lecteur, de même que les mots « votre vieux chroniqueur » qui indiquent un changement « apparent » de narrataire : le lecteur pourrait aisément conclure que son (ses) narrataire(s) doit (doivent) lire régulièrement certaines de ses publications. Ces indices tendent à confirmer l'existence d'un narrataire différent de la femme du paragraphe d'introduction. L'entité féminine constituerait donc un pseudo-narrataire parce qu'elle en cache d'autres.

Le principe de « double vérité » interprétative

Il n'empêche que ces constructions semblent ne tenir qu'à un fil. Le verdict d'incohérence n'est certain ni en ce qui concerne la temporalité du récit, ni pour ce qui est de la figure du narrataire. L'incohérence est, en quelque sorte, incohérente. Chaque fois que le lecteur élabore une thèse pour déjouer les pièges que le texte lui tend, une autre conception pourrait parallèlement s'échafauder et dont la conclusion viendrait infirmer, ou même se superposer, aux premières interprétations. Un élément de la thématique textuelle permet peut-être d'expliquer cette loi de la « double construction ». Si le narrateur se plaint de sa « mémoire qui flanche de jour en jour[21] », le lecteur, quant à lui, se trouve dans une tout autre situation : il est victime d'une mémoire qui fonctionne trop bien. Comme la femme qui, lorsqu'un « homme se rappelle à son souvenir, [...] se met à réfléchir sur [une politesse qu'il lui a déjà faite] », le lecteur, n'arrive pas à oublier sa lecture du premier paragraphe. Il a, du reste, lui aussi beaucoup de « temps pour la réflexion[22] ». À chaque fois que le narrateur réactive la deuxième personne du singulier, ne serait-ce que sous la forme amplifiée du « nous » (« J'ai oublié, moi, l'éclat des rayons du soleil qui venait toucher *nos* corps à travers les rideaux de tulle[23] »), la réminiscence du paragraphe initial resurgit aussitôt, et ce, même si le narrateur affirme la fausseté de ces premières informations.

On pourrait facilement croire que tout le paragraphe d'introduction métaphorise les efforts du lecteur (réel) du « Baiser », drôle de créature qui n'arrive pas à oublier. Si un mari intelligent doit toujours négliger les amitiés que d'autres le prient de transmettre à sa femme, un lecteur intelligent, pour sa part, ne peut certes pas effacer de sa mémoire une première lecture. Cette première lecture constitue, pour le lecteur du « Baiser », un problème avec lequel il lui faut composer mais non pas un obstacle à ses constructions. C'est d'ailleurs en cela que réside une grande partie de l'efficacité du jeu narratif : créer un « malaise de lecture » en rendant le récepteur victime de ses propres suppositions. L'impossibilité d'oblitérer des informations que le narrateur affirme lui-même fallacieuses rend possible une déconstruction progressive des tentatives d'interprétation lectorales. Le thème de la mémoire s'actualise alors doublement et de manière contradictoire dans le texte. Il est question de troubles tout différents mais de nature similaire : un excès et une perte de mémoire. Contrairement aux dires de Coleridge, l'article de périodique que reproduit « Le baiser » ne fait certainement pas partie de la sphère des anti-mnémoniques... Il apparaît par conséquent curieux de penser qu'une opération mentale comme la mémorisation, dont le bon fonctionnement importe tant dans l'acte de lecture, puisse constituer un handicap.

Pour déjouer les ruses d'un texte qui trouve un alibi idéal (la perte de mémoire du narrateur) pour enlever au lecteur l'envie de le proclamer coupable d'incohérence flagrante, il faut plus qu'une lecture unique et linéaire du texte. Les effets de lecture ne s'expliquent que si le lecteur littéraire ou, à tout le moins, le lecteur minutieux, veut bien effectuer un retour sur le texte. Ne sent-on pas un avertissement à peine voilé à l'intention de ce type de lecteur lorsque le chroniqueur écrit « ne vous approchez pas trop, demeurez à deux pas de distance s'il vous plaît, et avant que mes petites ruses soient toutes éventées, laissez-moi poursuivre en paix mes petits jeux d'écriture[24] » ? Qu'est ce qu'une deuxième tentative de reconstruction littéraire enlève ou ajoute au récit qui ferait que le texte ne semble plus le même qu'à la première lecture ? Cette question est complexe à résoudre, mais un constat s'impose néanmoins : relire revient souvent à disséquer, pour mieux les appréhender, les mécanismes générateurs d'interprétation d'une œuvre.

---

* *Doctorante en littérature, Université Laval, Québec.*

Bibliographie

Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

Eco, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Pamuk, Orhan, *Le livre noir*, traduit du turc par Munevver Andac, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2897, 1995.

Prince, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

Todorov, Tzvetan, « Le lecture comme construction », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 417-425.

Notes

1 Tzvetan Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 417.

2 Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

3 Orhan Pamuk, « Le baiser », dans *Le livre noir*, traduit du turc par Munevver Andac, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 213-223.

4 Prince, p. 178.

5 *Ibid.*, p. 180.

6 Prince distingue deux catégories de signaux qui rendent possible la caractérisation du narrataire : des signaux *implicites* et des signaux *explicites*.

7 Todorov, p. 422.

8 Lire à ce sujet Prince, p. 179-182.

9 Orhan Pamuk, *Le livre noir*, p. 213 ; nous soulignons.

10 *Ibid.*, p. 214. Prince dirait que le narrateur anticipe une interrogation du narrataire.

11 *Ibid.*, p. 217 ; nous soulignons.

12 *Ibid.*, p. 220.

13 1944 et 1945 sont les dates de sortie en salle des deux longs métrages policiers de Fritz Lang de la distribution desquels faisaient partie Joan Bennett et Dan Duryea. Le film en question est probablement *La rue rouge* (1945) ; Duryea y jouait le rôle du petit ami de Joan Bennett.

14 Pamuk, p. 217.

15 *Ibid.*, p. 222.

16 *Ibid.*, p. 213.

17 *Ibid.*, p. 223.

18 *Ibid.*, p. 213.

19 *Ibid.*, p. 213.

20 *Ibid.*, p. 214.

21 *Ibid.*, p. 214.

22 *Ibid.*, p. 213.

23 *Ibid.*, p. 216 ; nous soulignons.

24 *Ibid.*, p. 214.